

## Kreuzerhöhungen:

### Die Fresken Johann Wolfgang Baumgartners in Bergen und Christian Thomas Winks in Loh

Peter Stoll

Für seinen posthum im Jahr 2000 erschienenen Band *Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland*<sup>1</sup>, dessen Hauptteil exemplarisch knapp 80 Freskodekorationen vom frühen 17. bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert in Wort und Bild vorstellt, hatte Hermann Bauer auch die beiden Darstellungen der Rückführung des heiligen Kreuzes nach Jerusalem durch Kaiser Heraklius ausgewählt, die Johann Wolfgang Baumgartner für die Wallfahrtskirche Bergen bei Neuburg a. d. Donau (1757; Abb. 1) bzw. Christian Thomas Wink für die Wallfahrtskirche Loh (1768; Abb. 2) geschaffen hatten; ganz zu Recht, handelt es sich doch in der Tat um repräsentative, meisterliche Schöpfungen bedeutender Vertreter der süddeutschen Monumentalmalerei des fortgeschrittenen 18. Jahrhunderts. Ein wenig verwundert es allerdings, dass Bauer die Gelegenheit nicht genutzt hat, in den knappen Begleittexten wenigstens mit ein paar Worten darauf hinzuweisen, dass Winks Gestaltung des Themas ganz offenbar von der elf Jahre zuvor entstandenen Fassung des älteren Kollegen angeregt ist; zumal es sich um eine ausgesprochen signifikante Abhängigkeit handelt, deren Nachweis sich keineswegs auf Spitzfindigkeiten und Nebensächlichkeiten stützen muss. Zwar hatte Adolf Feulner in seiner ersten eingehenden Würdigung Winks, die er 1912 vorlegte, noch explizit eingeschränkt, die Fresken in Bergen hätten „nur stoffliche Ähnlichkeit“ mit den Fresken in Loh (d. h., sie behandeln seiner Meinung nach lediglich teilweise dieselben Themen)<sup>2</sup>; doch Heide Clementschitsch, der mit ihrer Wiener Dissertation aus dem Jahr 1968 die bislang umfassendste monografische Behandlung Winks zu verdanken ist, korrigierte dieses befremdliche Urteil dann mit allem Nachdruck: „Wink“, schreibt sie, „muß die Fresken Baumgartners in Bergen gekannt haben“<sup>3</sup> und bezieht in ihre Argumentation neben der Kreuzerhöhung auch einige der kleineren Loher Fresken in den Seitennischen des Langhauses ein<sup>4</sup>.

Da ihre Dissertation nur maschinenschriftlich vorliegt und sie trotz einer ganzen Reihe detaillierter Hinweise keine systematische Gegenüberstellung vornimmt und da auch in neuerer Literatur die Abhängigkeit konstatiert<sup>5</sup>, aber nicht eingehend analysiert wird, mag es erlaubt sein, auf den folgenden Seiten etwas näher auf die beiden Kreuzerhöhungen einzugehen; zusätzlich ermutigt zu einem solchen Unterfangen der Umstand, dass es sich bei Winks Adaption nicht einfach um eine in wesentlichen Zügen dem Vorbild folgende Kopie bzw. Teilkopie handelt, sondern dass der ungleich interessantere Fall vorliegt, in dem ein Künstler sich einerseits vom Vorbild klar inspiriert zeigt, es andererseits aber seinem eigenen künstlerischen Temperament anverwandelt und dabei in entscheidenden Momenten die Tendenzen des Vorbilds sogar in ihr Gegenteil verkehrt. Abgesehen vom Nachvollzug der eigenwilligen Reaktion eines Künstlers



Abb. 1: Johann Wolfgang Baumgartner: Langhausfresko in Bergen





Abb. 2: Christian Thomas Wink: Langhausfresko in Loh

auf das Werk eines Kollegen können sich die folgenden Seiten des Weiteren von daher rechtfertigen, dass über die stilistische Herkunft der frühen Fresken Winks, die über Loh hinaus insgesamt ein ausgesprochen fesselndes Kapitel der süddeutschen Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts darstellen, zwar in der Literatur mit unterschiedlicher Überzeugungskraft manches gemutmaßt wird, dass aber eine erschöpfende und befriedigende Behandlung dieses Themas noch aussteht. Auch wenn eine solche Behandlung hier sicher nicht geboten werden kann, mögen einige Präzisierungen zum Verhältnis Baumgartner–Wink doch ein Schritt in diese Richtung sein; gänzlich unbeantwortet muss vorläufig freilich die Frage bleiben, ob Wink lediglich auf seinen Wanderungen mit Baumgartners Fresken in Berührung gekommen ist oder ob er bei seinem Aufenthalt in Augsburg – der zwar belegt ist, über den aber keine näheren Einzelheiten bekannt sind – persönlichen Kontakt mit dem Tiroler aufnahm<sup>6</sup>. Dass Winks Augsburg-Aufenthalt in die späten 1750er Jahre fällt, in denen Baumgartner in Bergen beschäftigt ist, dass der Vertrag Baumgartners mit den Neuburger Jesuiten über die Bergener Fresken einen namentlich nicht bekannten „zugenommen mitheffer [sic]“<sup>7</sup> erwähnt, das lädt ebenso zu Spekulationen ein wie die vermuteten Beziehungen von Winks älterem Bruder Johann Chrysostomus zu Baumgartner<sup>8</sup>, doch können diese Spuren hier nicht weiter verfolgt werden.

Schließlich wollen die folgenden Seiten eine Ölskizze in die Diskussion einbeziehen, die hier offenbar erstmals als Entwurf Winks für das Loher Langhausfresko identifiziert wird (Abb. 3). Heinz Leittermann publizierte diese Skizze in seiner 1935 erschienenen Studie zu Joseph Ignaz Appiani und brachte sie in Verbindung mit Appianis Fresken in St. Peter in Mainz (1755; 1945 zerstört und in den 1980er Jahren rekonstruiert), wobei aus seiner Formulierung freilich nicht hervorgeht, ob er selbst diese Verbindung herstellte oder ob er nur eine bereits vorgefundene Zuschreibungstradition übernahm: „Das inhaltliche Programm [der Fresken] ist kompliziert und genau in der Verteilung durchdacht. Eine nicht ausgeführte Skizze besitzt die Pfarrei St. Peter.“<sup>9</sup> Weder geht Leittermann im Anschluss an diesen Hinweis näher auf die Skizze ein, noch macht er Angaben zu ihrer Provenienz, noch präzisiert er, auf welches Fresko er sie bezogen wissen will. Freilich kommt hierfür nur die große Kreuzigung Petri an der Decke des Langhauses in Frage, die in der Tat aufgrund des umlaufenden terrestrischen Streifens von ihrer Grundkonzeption her eine gewisse Verwandtschaft mit der Skizze aufweist und mit ihr das auffällige Motiv des in Dreiviertel-Rückansicht gegebenen Reiters teilt. Rückblickend ist es trotzdem nicht leicht nachzuvollziehen, wie man die Skizze mit dem Petrus-Martyrium in Verbindung bringen konnte und kann höchstens spekulieren, dass in ihr eine Szene unmittelbar vor der Kreuzigung des Apostels vermutet wurde, obwohl sie sich auch für eine solche Deutung im Grunde nicht unbedingt anbietet.

Konsultiert man die neuere Literatur zu Appiani, so finden sich keine Hinweise auf die Skizze in Hermann Voss' Aufsatz von 1963<sup>10</sup> und Marion Alofs 1999 im *Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege* veröffentlichter Studie<sup>11</sup>; erwähnt wird sie hingegen in einem Ausstellungskatalog des Landesmuseums Mainz aus dem Jahr 2003. Im Rahmen des Katalogeintrags zu einem in den Städtischen





Abb. 3: Christian Thomas Wink: Ölskizze für das Langhausfresko in Loh. Mainz, Pfarrei St. Peter

Kunstsammlungen Augsburg aufbewahrten Entwurf Appianis für ein Wandgemälde in St. Peter wird dort angemerkt: „Eine nicht ausgeführte Skizze Appianis mit der Kreuzigung Petri für das Deckengemälde in St. Peter befand sich im Besitz der Pfarrei St. Peter, Mainz, sie kam um 1960 in den Handel.“<sup>12</sup> Auf welcher Quelle auch immer diese letzte Angabe beruht: Die Spur der Skizze verliert sich glücklicherweise nicht im Kunsthandel; vielmehr befindet sie sich

nach wie vor im Besitz der Pfarrei St. Peter. Zweifel an ihrer Zugehörigkeit zum Freskenzyklus Appianis waren in den letzten Jahren auch dort aufgekommen, ohne dass man sie vorläufig einem anderen Kontext zuordnen konnte; wie das Bild in den Besitz der Pfarrei kam und wann bzw. von wem es erstmals Appiani zugewiesen wurde, konnte allerdings nach wie vor nicht geklärt werden. Dass man früher einmal fest davon überzeugt war, die Skizze stamme von Appiani, bekunden fast noch nachdringlicher als Leitermanns etwas dürre Worte ein auf dem Rahmen angebrachtes Schild mit der Aufschrift „Jos. Appiani“ und der rückseitige handschriftliche Vermerk „Appiani“ auf der Doublierung der Leinwand<sup>13</sup>; dass die Skizze aus diesem Oeuvre jedoch ausgeschieden und Wink zugeordnet werden muss, lässt ein Blick auf andere Ölskizzen aus Winks Frühphase als plausibel erscheinen<sup>14</sup> und ein Blick auf das Langhausfresko in Loh als geradezu unausweichlich: Auf der Mainzer Ölskizze sind die Hauptansicht des Loher Freskos und die sich nördlich und südlich anschließenden Streifen in den Grundzügen und den wesentlichen Einzelheiten unverkennbar vorgebildet. Freilich hat Wink bei der Übertragung der Skizze in das Fresko insbesondere die Darstellungen an den Seitenstreifen auseinandergezogen und zusätzliche figurale und landschaftliche Elemente eingeschoben, was zum einen daran liegt, dass ihm bei der Anfertigung der Skizze die Proportionen des Freskofeldes offenbar nur ungefähr bekannt waren und er noch von einem weniger in die Länge gedehnten Feld ausging (das Verhältnis Breite zu Länge beträgt in der Skizze etwa 1:1,8, im Fresko 1:2,5); zum anderen daran, dass die Figuren der Skizze in einem wesentlich raumfüllenderen Maßstab gehalten sind. Letzteres lässt sich des Öfteren beobachten, wenn man den Entwurf für große, figurenreiche Fresken mit dem ausgeführten Werk vergleicht, und erklärt sich daher, dass die Figuren auf dem Entwurf sehr klein und für eine erste Vorstellung vom Fresko ungeeignet wären, wenn das Größenverhältnis zwischen Bildfläche und Figuren auf dem Entwurf dem Verhältnis auf dem Fresko entsprächen. Ebenfalls nicht ungewöhnlich ist es, dass Teile der Skizze dann im Zuge der Ausführung entscheidende Änderungen erfuhren (im vorliegenden Fall betrifft dies etwa die zentrale Bildpartie und den westlichen – bzw. auf der Skizze oberen – Bereich); und die Aufgabe des lebhaften Helldunkels der Skizze mit seinen leuchtend buntfarbigen Akzenten zugunsten eines gleichmäßigeren, gedämpfteren Farbklimas im Fresko kann man zumindest teilweise mit dem Wechsel von der Öl- zur Freskomalerei erklären: Ein farbliches Erscheinungsbild wie das der Skizze ist für kleinformatige Ölbilder aus Winks Frühzeit nicht ungewöhnlich; außerdem dürfte das heute sich darbietende Helldunkel zumindest teilweise als Resultat des Alterungsprozesses zu erachten sein.

Ehe nun den Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Fresken in Bergen und Loh nachgespürt wird, scheint es angebracht, kurz auf das Thema der Darstellung und die zugrundeliegenden Quellen einzugehen<sup>15</sup>. Für das, was geschah, als der römische Kaiser Heraklius nach seinem Sieg über den Perserkönig Chosroas im Jahr 627 das von diesem entführte Kreuz Christi nach Jerusalem zurückbrachte, gibt es verschiedene voneinander abweichende Überlieferungen. Die in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstandene *Legenda aurea* des Ja-

copo da Voragine, an die man sich in solchen Fragen gerne als Erstes wendet, weiß zu berichten, dass dem Kaiser bei seiner Ankunft mit dem Kreuz vor dem Stadttor von Jerusalem herabfallende Steine den Weg versperren und dass ein Engel ihm verkündete, es zeuge von Überheblichkeit, wenn er prächtig gewandet und zu Pferde mit dem Kreuz durch das Stadttor einziehen wolle, durch das einst Christus auf einem Esel und in schlichter Gewandung nach Jerusalem gekommen sei. Daraufhin, so die *Legenda aurea* weiter, stieg der Kaiser vom Pferd, legte seine prächtigen Kleider ab und schulterte selbst das Kreuz: „Und siehe, die harten Steine vernahmen das Gebot des Herrn, und das Gemäuer hub sich wieder auf ... und ward ein offener Eingang.“<sup>16</sup> Obwohl Baumgartner einen kopfüber vom Himmel stürzenden Engel als Blickfang in sein Fresko eingebaut hat (die Winkschen Engel kommen für irgendwelche Verkündigungsfunktionen überhaupt nicht in Frage), wird doch auf den ersten Blick ersichtlich, dass weder für Baumgartner noch für Wink diese Version der Erzählung mit den wundersam sich bewegendenden Steinen ausschlaggebend war. Ihre Fresken – und dies gilt wohl für den größeren Teil der Darstellungen dieses Themas im süddeutschen Spätbarock – folgen vielmehr einer Fassung, in der der Kaiser zunächst von einer geheimnisvollen Macht festgebannt und ihm dann vom Patriarchen Zacharias, der damit die Rolle des Engels in der *Legenda aurea* übernimmt, erklärt wird, unter welchen Bedingungen er seinen Weg fortsetzen könne; die darauf beruhenden Darstellungen zeigen dann entweder – wie im Falle der vorliegenden Fresken – den mahnenden Zacharias und den daraufhin seine Würdezeichen ablegenden Kaiser, oder auch den nunmehr bescheidener gekleideten Kaiser mit geschultertem Kreuz, der im Begriff ist, in Begleitung des Patriarchen das Stadttor zu durchschreiten<sup>17</sup>.

Nachzulesen ist diese Fassung im erstmals 1568 veröffentlichten nachtridentinischen *Breviarium Romanum* oder auch in der Ende des 16. Jahrhunderts entstandenen Legendensammlung *Flos sanctorum* des spanischen Jesuiten Pedro de Ribadeneyra, die hier im Wortlaut einer deutschen Übersetzung des 18. Jahrhunderts zitiert sei:

[Herklius] führte das H. Creutz mit sich, legte vor der Stadt-Pfort den kayserlichen Aufbutz auf das prächtigste an, namme das H. Holtz auf seine Schultern, und gieng in solchem Aufzug, unter Begleitung der fürnehmsten Häupteren, der Stadt zu; Sehet aber Wunder! indem er den kostbahren Last biß unter das Thor fortgetragen; kan er keinen Schritt weiter fortsetzen, wie sehr er sich auch gezwungen und gedrungen, ferner zu gehen: konte auch weder sehen noch schliessen, was ihn so vest zurück halten möchte? Der H. Patriarch [Zacharias] aber ... vermerckte bald, wo es haffte: kehret sich zum Kayser, und sagt: „Du, o Kayser, willst deß Herrn Creutz tragen: gleichest ihm aber in dem Aufzug nicht; sein Kleid ware ein schlechter abgeschabener Rock: dich aber zieret ein prächtiger Kaysers Mantel; Er truge auff seinem Haupt ein dörnerne, du ein guldene Cron, Er gieng mit blossen Füßen, deine Schuhe seynd mit kostbahren Steinen versetzt; vielleicht mag es seyn, daß dieses dir den Fortgang hemme.“ Dem Kayser gefiele der Rath, wechselte auff der Stell den guldernen Rock mit einem schlechten Kittel, legte Cron und Schuhe von sich, und konnte alsdann

ohne fernere Hindernuß den heiligen Schatz forttragen, biß dahin, wo es der gottlose Chosroas von 14 Jahren hinweg geraubet hatte<sup>18</sup>.

Die zentralen Momente der den Kaiser aufhaltenden Macht, der Zurechtweisung durch Zacharias und des Ablegens der kaiserlichen Würdezeichen sind zwar auch in der Heraklius-Erzählung in den Lesungen 2–4 des nachtridentinischen *Breviarium Romanum* zum Fest der Kreuzerhöhung (14. September) enthalten, dort freilich ist der Kaiser im Begriff, das Kreuz aus Jerusalem heraus auf den Kalvarienberg zu tragen, d. h., die Szene am Stadttor ereignet sich, als Heraklius die Stadt verlassen will<sup>19</sup>. Man mag sich angesichts dieser unterschiedlichen Bewegungsrichtungen in Legendensammlung und *Breviarium* durchaus fragen, welcher Richtung die Fresken in Bergen und Loh zuzuordnen sind; und auch wenn in Loh die stark landschaftliche Prägung des Bildraumes und die durch den Bogen des Stadttores hindurch erkennbaren Gebäude nahelegen, dass sich das Geschehen vor den Mauern Jerusalems abspielt und damit der auch in der Legendensammlung gegebenen Überlieferung folgt, so erweist sich die Architekturkulisse Baumgartners zunächst als wesentlich doppeldeutiger, wenn man entscheiden soll, ob das vor dieser Kulisse angesiedelte Geschehen als innerhalb oder außerhalb der Stadt zu denken ist. Die neueren Kommentare Busharts und des *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*<sup>20</sup> gehen davon aus, Heraklius sei im Begriff, das Kreuz in die Stadt hineinzutragen; Alois Hämmerle hingegen, der Pionier der Baumgartner-Forschung, hat das Fresko noch dahingehend interpretiert, dass Heraklius das Kreuz „durch das zum Kalvarienberg führende Stadttor Jerusalems tragen“ wolle und dass erst der „sich selbst demütigende Sieger und Herrscher ungehindert den Weg zur Schädelstätte vollenden“ werde<sup>21</sup>. Da die im gesamten östlichen Bereich des Freskos ausgesprochen städtisch wirkende Architektur im Nordwesten in eine mit Baumwuchs durchsetzte, ansatzweise ruinöse Brunnenanlage übergeht, wie man sie sich gut vor den Toren einer Stadt vorstellen könnte, und da sich noch weiter westlich (also aus der Richtung, aus der sich der kaiserliche Zug nähert) ein freier Landschaftsausblick anschließt, neigt man schließlich doch eher zu der Annahme, die Stadt sei von außen gesehen und der Kaiser im Einzug begriffen, auch wenn im Gegensatz zu Wink bei Baumgartner im Torbogen nur Himmel zu erkennen ist und keine Bebauung, die den Blick eindeutig als in die Stadt hinein kennzeichnen würde. Des Weiteren muss man sich dessen bewusst sein, dass gerade mehransichtige Fresken des 18. Jahrhunderts sich nur begrenzt nach den Gesetzen strenger Bildlogik analysieren lassen; und schließlich mag man auch anführen, dass sich die süddeutschen Heraklius-Fresken in der Regel problemlos der ‚Einzugs‘-Gruppe zuordnen lassen, dass hingegen Fresken, die mehr oder weniger unzweideutig den Weg des Heraklius auf den Kalvarienberg darstellen, eine Rarität scheinen. Dem Verfasser ist gegenwärtig nur ein dieser Kategorie zugehöriges Beispiel bekannt, nämlich Joseph Tiefenbrunners Fresko im Hauptraum der Kreuzkapelle von Niederaschau (Kr. Rosenheim, 1753): In einer Leserichtung von rechts (Nord) nach links (Süd) zeigt dieses Fresko auf der nördlichen Seite vor einer Architekturkulisse den am Stadttor zum Stillstand gekommenen Zug mit Heraklius und Zacharias, im südöstlichen Bereich



sodann den das Kreuz im Büßergewand tragenden Kaiser und auf der Südseite schließlich den Kaiser, der das Kreuz auf einem Hügel, dem Kalvarienberg, aufrichtet; da beide letztere Szenen von einer Landschaft hinterfangen sind, kann kein Zweifel daran bestehen, dass ein Weg aus der Stadt heraus illustriert wird<sup>22</sup>. Stellt man nun die beiden Fresken in Bergen und Loh einander vergleichend gegenüber, so fällt zweierlei als Erstes ins Auge: die ganz ähnliche Anlage des Gesamtbildes (umlaufender terrestrischer Streifen; Hauptansicht mit inhaltlichem Schwerpunkt im Osten) sowie der Umstand, dass in Winks Fresko auf der östlichen Hauptansichtsseite mehrfach Figuren auftauchen, die ganz offensichtlich von den an den entsprechenden Stellen auch von Baumgartner verwendeten Figuren angeregt sind. Baumgartner etwa platziert links vom Patriarchen eine Gruppe von Geistlichen, die mit dem Halten des Kreuzes beauftragt sind; Winks Kreuzträger, ebenfalls am linken Bildrand der Hauptansicht, nimmt zwar eine andere Körperhaltung ein und hat das Kreuz mit Unterstützung eines im Gedränge fast verdeckten Mannes steiler aufgerichtet, bekennt sich durch die Kleidung (schwarze Soutane, weißes Chorhemd) aber eindeutig zu seiner Herkunft von Baumgartner<sup>23</sup>. Auch Baumgartners rechts vom Kaiser kniender, das Kissen für Krone und Zepter bereithaltender Page (Abb. 9) kehrt bei Wink an der entsprechenden Stelle wieder, gegenüber dem Vorbild allerdings seitenverkehrt (Abb. 10); doch hat Wink an dem Pagenmotiv so großen Gefallen gefunden, dass er es in einer Gruppe am linken Rand der Hauptansicht zusätzlich aufgreift, und der das Weihrauchgefäß haltende Knabe variiert nun Baumgartners Figur, ohne die Seiten zu verkehren. Das Bemerkenswerteste an dieser zusätzlichen Pagengruppe ist freilich das Bein außen, das einem sich vorbeugenden Pagen zu gehören scheint, der ansonsten jedoch, nicht ganz plausibel, völlig verdeckt ist – es bleibe dahingestellt, ob Wink mit dieser isolierten Extremität ein geistreiches Verwirrspiel für den Betrachter geplant hat oder ob sie nachlässiger Planung zuzuschreiben ist. Wie Baumgartner verwendet Wink für seine Pagen – und auch für die beiden in Rückansicht gegebenen Männer rechts unten – Kleidung, an der die Halskrausen, die gebauschten Ärmel und die Pluderhosen, die oberhalb oder unterhalb des Knies enden, besonders auffallen; Eigenheiten, die der Mode des 16. und 17. Jahrhunderts angehören und die hier die Aufgabe haben, das Geschehen als einer weiter zurückliegenden Vergangenheit angehörig zu kennzeichnen. Diese Kennzeichnung erfolgt freilich auf eine um kostümgeschichtliche Korrektheit überhaupt noch nicht bemühte und eher an dekorativer Wirksamkeit interessierte Weise: Wink verwendet diese Kleidung etwa gleichermaßen 1768 in Loh für ein Geschehen des 7. Jahrhunderts und 1777 in Bettbrunn (Kr. Eichstätt) für eine ins 12. Jahrhundert zu datierende Episode der lokalen Wallfahrtsgeschichte auf dem östlichen Langhausfresko, auf dem gleich vier nach dem Loher Muster ausgestaffte Pagen in leuchtendem Blau einen wichtigen Akzent setzen.

Für diesen diffus historisierenden Rückgriff auf die Mode des 16./17. Jahrhunderts konnte Wink in Bergen durchaus Anschauungsmaterial finden, weniger im großen Langhausfresko als in einigen der Nebenfresken<sup>24</sup>; doch bedienen sich so viele Maler des 18. Jahrhunderts, bedeutende und provinzielle gleichermaßen,



Abb. 4: Johann Wolfgang Baumgartner: Langhausfresko in Bergen

unmittelbar erschließt, der aber zumindest im Baumgartnerschen Äquivalent (Abb. 4) durch die Bußfarbe Violett als die für den Kaiser bereit gehaltene Gewandung erkennbar ist, die er anstelle seines kostbaren Mantels anlegen soll. Wink lässt dem Mann zwar einen Vollbart wachsen und setzt ihm einen Turban mit kecker Feder auf den Kopf, doch lassen die an einer Diagonalen ausgerichtete Haltung, die Profilansicht und auch eine Einzelheit wie der ausgefranst wirkende Kragen das Vorbild deutlich durchscheinen. Und wenn bei den Figuren rechts neben dem Mann mit dem Bußgewand auf beiden Fresken zunächst vor allem die Unterschiede zwischen dem Höfling Baumgartners und dem Orientalen Winks auffallen, so müsste sich Baumgartners Figur nur erheben und schon wären Armhaltung und Gestik nicht mehr allzu verschieden; bei längerer Betrachtung fällt außerdem auf, dass die Gewandung strukturelle Gemeinsamkeiten aufweist (eine Art Zweiteilung der Figur durch den über die linke Schulter drapierten Mantel) und Einzelheiten Baumgartners wie die goldene Bauchbinde und der breite goldene Saum bei Wink wiederkehren. Bezieht man auf Winks Fresko noch den (nicht von Baumgartner abgeleiteten) Soldaten links des Mannes mit dem Bußgewand in die Betrachtung mit ein und wirft einen

dieser Mode, dass Wink seine Anregungen auch aus anderer Quelle empfangen haben konnte. Im Vergleich mit Baumgartners Verwendung dieser Mode in Bergen fällt auf, dass sich Wink in Loh um eine noch kostbarere Ausführung der entsprechenden Kleidungsstücke bemüht, zum einen durch Goldsäume, zum anderen dadurch, dass er große Sorgfalt darauf verwendet zu zeigen, wie die Bauschungen der Stoffe gerne geschlitzt wurden, um ein andersfarbiges Futter zum Vorschein kommen zu lassen: Bei den Pagen links zeigt sich in den Schlitzten des violetten Stoffes ein weißes Futter; bei den Männern rechts in den Schlitzten des grünen Stoffes ein gelbes Futter.

Unmittelbar auf Baumgartner geht bei Wink sicher der Mann im rechten Bildbereich zurück (Abb. 5), der einen weißen Stoff ausbreitet, dessen präzise Gestalt und Funktion sich nicht





Abb. 5: Christian Thomas Wink: Langhausfresko in Loh



Abb. 6: Christian Thomas Wink: Ölskizze für das Langhausfresko in Loh. Mainz, Pfarrei St. Peter



vergleichenden Blick auf die Ölskizze (Abb. 6), so stellt man fest, dass die Gruppe dort schärfer silhouettiert und fast schlaglichtartig herausgehoben ist und mehr ins Auge fällt als auf dem Fresko, wo sie stärker in den Figurenfluss eingebunden ist; auch könnte man argumentieren, dass sie auf der Skizze noch lebendiger und frischer wirkt: Der Soldat wendet sich wesentlich impulsiver und schwungvoller zum Tuchhalter; und die im Entwurfsstadium angedeutete gespannte Aufmerksamkeit des rechten Orientalen, der vielleicht sogar über den Tuchhalter hinweg mit dem Soldaten kommuniziert, ist auf dem Fresko der breiten Behäbigkeit eines eher distanzierten Zuschauers gewichen.

Abgesehen davon, den Prozess der motivischen Aneignung Baumgartners durch Wink zu verfolgen, eignen sich die beiden zuletzt betrachteten einander entsprechenden Bildpartien der Fresken auch hervorragend dazu, die Künstler in maltechnischer Hinsicht zu vergleichen. Fasst man bei Wink das violett-goldene Untergewand des rechts stehenden Orientalen, das für den Kaiser ausgebreitete Bußgewand sowie zusätzlich den roten Umhang des Soldaten links davon ins Auge, so fällt die teilweise sehr feine, nervöse Binnenzeichnung auf, mit der Wink die Aufhellungen und Glanzlichter setzt; man betrachte etwa das fahrige Zucken des Pinselstrichs auf dem Umhang des Soldaten, die dünnen Lichtgrate bzw. Lichtstege auf dem Bußgewand oder das feine Gestrichel im Gewand der Orientalen daneben. Bereits Feulner formulierte ganz ähnliche Eindrücke, als er im Zusammenhang mit Winks Chorfresco in Raisting (Kr. Weilheim-Schongau, 1766) von der „reiche[n] Draperie in den zitterigen, gebrochenen Falten“ sprach oder auf den „seidenschimmernden Mantel“<sup>25</sup> der göttlichen Vorsehung im Loher Fresko (Abb. 7; zu dieser Figur siehe unten) hinwies; und diese besondere malerische Faktur, die durch Licht belebte glatte, seidige Oberflächen suggeriert, könnte durchaus auf den Einfluss Baumgartners zurückgehen: Auch wenn dieser im Vergleichsausschnitt aus Bergen insgesamt großzügiger gestaltet, großflächigere und dramatischere Schlaglichter setzt und auch wenn dessen Farben wesentlich intensiver leuchten als die sehr gedeckte Palette Winks (während sich von den frühen Ölbildern Winks mühe-los auch koloristische Brücken zu Baumgartner ergeben), so ist doch der stoffliche Eindruck, den Baumgartner erzielt, eng verwandt und gehören insbesondere die Lichtgrate bzw. -stege auch zu seinem charakteristischen Vokabular.

Es darf freilich nicht vergessen werden, dass diese besondere Stofflichkeit u. a. zu den hervorstechenden Eigenarten der im 18. Jahrhundert in weiten Teilen des deutschsprachigen Raums intensiv rezipierten niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts zählt, so dass man die hier an Baumgartner und Wink beobachteten Eigentümlichkeiten z. B. auch in Fresken Franz Anton Maulbertschs entdecken kann, ohne dass deswegen eine direkte Wechselwirkung zwischen den Fresken der beiden im süddeutschen Raum tätigen Maler und denen des Wahlwieners angenommen werden muss<sup>26</sup>. Wink könnte im Zuge der Niederländerrezeption seine Anregungen also auch anderweitig, vielleicht direkt aus niederländischen Gemälden oder Grafiken empfangen haben, zumal auch andere Züge seines Schaffens, wie etwa die gedeckte Farbigkeit seiner Fresken oder seine orientalischen Figuren, gerne mit niederländischem Einfluss und ins-



Abb. 7: Christian Thomas Wink: Langhausfresko in Loh

besondere der Rembrandt-Schule in Verbindung gebracht werden. Was die Freskanten angeht, an denen er sich schulen konnte, so praktizierte allerdings in erster Linie tatsächlich Baumgartner die hier erläuterte spezifische Oberflächengestaltung, so dass sich zusammen mit den motivischen Übernahmen eine gute Argumentationsbasis für die besondere Bedeutung Baumgartners in Winks stilistischer Entwicklung ergibt; dass Johann Baptist Zimmermann, allerdings in etwas pastoserer Manier, ähnliche Effekte erzielte, die vielleicht nicht ohne Einfluss auf Wink blieben, soll damit nicht in Abrede gestellt werden.

Wenn abschließend zu diesem Thema der „zitterigen ... Falten“ und „seidenschimmernden Mäntel“ (Feulner) nun noch ein Orientale aus einem anderen Fresko (Abb. 8) in die



Abb. 8: Anton Scheitler: Langhausfresko in Bina-biburg

Diskussion einbezogen wird, in dessen Figur diese Phänomene in provinzieller Vergröberung, aber nicht ohne malerisches Brio vorgetragen werden, so vor allem, weil die Person des Malers im vorliegenden Zusammenhang Interesse beanspruchen darf: Anton Scheitler, der dieses Fresko in der Wallfahrtskirche St. Salvator auf dem Berg in Binabiburg (Kr. Landshut) schuf, war eben der Maler, der sich der Überlieferung zufolge dank der Vermittlung des Johann Chrysostomus Wink 1753 in Eggenfelden eine Malerwerkstatt erheiraten konnte und im Gegenzug wenig später den jüngeren Bruder Christian Thomas für fünf Jahre in die Lehre nahm<sup>27</sup>. Während Clementschitsch Scheitler nur als Fassmaler kennt und ihm demzufolge nur bescheidenste Bedeutung für Winks künstlerischen Werdegang zumisst<sup>28</sup>, scheint diese Schlussfolgerung nicht mehr ganz so zwingend, seit die Kunstgeschichte dem Eggenfeldener eine Reihe von Freskoarbeiten mit durchaus ansprechenden Zügen zuweisen konnte, so dass bereits Tyroller sich mehr Gedanken über den Einfluss Scheitlers auf Wink machte und mutmaßt, die „Unbeschwertheit“ und „volkstümliche Drastik“ Scheitlers könne auf den jüngeren Maler eingewirkt haben<sup>29</sup>. Vollends wenn man eine Figur wie den hier abgebildeten Orientalen sieht, möchte man in dem Bestreben, das Verhältnis Scheitler–Wink präziser in den Griff zu bekommen, gerne die Hypothese formulieren, dass hier der Lehrer verhältnismäßig derb etwas vorprägt, was in Verfeinerung dann beim Schüler wiederkehrt – nur dass eine solche Hypothese sich nicht mit sicheren chronologischen Daten vereinbaren ließe: Scheitlers Fresko in Binabiburg entstand wahrscheinlich 1769 (sicher nicht früher), und überhaupt stammen, wenn man von der Hintergrundmalerei in der Ölberggrotte in Hirschhorn (1758) absieht, alle bisher bekannten Fresken Scheitlers aus den Jahren nach der Lehrzeit Winks.

Damit bleibt zwar die seit Clementschitschs Dissertation gewonnene Erkenntnis bestehen, dass Scheitler nicht der bloße Handwerker war, als den sie ihn noch charakterisiert; aber auch wenn Scheitler während der Lehrzeit Winks nachweislich figurale Ölmalereien geschaffen hat (die nicht erhaltenen Bilder für das Rathaus von Eggenfelden, 1754) und auch wenn die Annahme etwas für sich hat, dass Scheitler bereits in den späteren 1750er Jahren, also während der Lehrzeit Winks, mit heute zerstörten oder bislang nicht identifizierten Kirchenausmalungen befasst war: Was der junge Wink aus solchen Ölbildern und hypothetischen Fresken Scheitlers gelernt haben könnte, lässt sich gegenwärtig kaum erschließen; zumal die erhaltenen späteren Fresken teilweise unter Überarbeitungen gelitten haben und heterogene Stilzüge aufweisen, so dass sich die stilistischen Eigenheiten eventueller früherer Fresken daraus nicht leicht ableiten lassen. Wenn man nach dem derzeitigen Befund also den Orientalen aus Binabiburg zur Erhellung des Verhältnisses Scheitler–Wink heranziehen möchte, so liegt fast die Annahme näher, der Lehrer habe sich von seinem früheren Schüler anregen lassen.

Nachdem die Hauptansichten der Bergener und Loher Kreuzerhöhungs-Fresken nun gewissermaßen von der Peripherie her erläutert wurden, ist es an der Zeit, das zentrale Geschehen ins Auge zu fassen, die Gruppe Zacharias–Heraclius. Im Bergener Fresko (Abb. 9) ist Baumgartners Bestreben unverkennbar,



die beiden Hauptakteure Heraklius und Zacharias möglichst bildbeherrschend in Szene zu setzen. Zu diesem Zweck platziert er sie, einander kaum überschneidend und auch von anderen Figuren nicht überschritten, nebeneinander im Vordergrund in fast völliger Frontalansicht, um so den Figuren maximale Flächenausdehnung zu ermöglichen. Gesteigert wird die Flächenausdehnung noch durch weit ausgreifende Gestik und ausschwingende Gewänder, besonders deutlich bei der von dem hermelinbesetzten Mantel hinterfangenen Figur des Kaisers, der eine breite Schrittstellung einnimmt und die Arme ausbreitet, wobei eigentlich nur die ausgestreckte linke Hand klar motiviert ist, da Heraklius mit ihr eben seine Krone zu dem Zepter auf dem von dem Pagen präsentierten Kissen abgelegt hat; warum er mit etwas präziöser Gebärde einen Zipfel des Mantels mit Daumen und Zeigefinger der rechten Hand fasst, lässt sich nicht genau erklären, wenn man nicht die Ausbreitung und Zurschaustellung des kostbaren Kleidungsstückes als hinreichenden Grund gelten lassen will<sup>30</sup>. Das Streben nach Frontalansicht ist nicht ganz leicht vereinbar mit dem Ziel, zwei Figuren als in einer Interaktion begriffen zu zeigen, wie es das vorgegebene Thema erfordert; Baumgartner versucht die Beziehung herzustellen, indem er Zacharias ansatzweise eine Wendung nach rechts mit Drehung des Kopfes ins Profil vollziehen lässt und der Kaiser immerhin den Kopf in Richtung des Zacharias wendet. Eigenartigerweise geht die Blickrichtung aber eindeutig weg von Zacharias; eine Kommunikationsverweigerung, die man dahingehend interpretieren könnte, dass sich der Kaiser nur widerwillig den Vorhaltungen des Patriarchen fügt, womit man sich allerdings möglicherweise auf das Terrain einer im Zusammenhang mit einem spätbarocken Fresko schwer zu rechtfertigenden spitzfindigen Psychologisierung begibt. So bleibt Baumgartners Heraklius trotz seiner Synthese aus herrschaftlicher Monumentalität und tänzerischer Grazie als Akteur im Historienbild unbefriedigend; ihm eignet etwas von einem Schauspieler oder Opersänger, dem es weniger daran gelegen ist, sich in das Bühnengeschehen einzubinden, als sich an der Rampe einem staunenden Publikum zu präsentieren.

Die Art und Weise, wie hier die Hauptfiguren dem Betrachter gewissermaßen präsentiert werden oder wie sich besonders im Falle des Heraklius diese Figuren selbst präsentieren, ist der Winkschen Lösung völlig fremd (Abb. 10); und es ist bemerkenswert, wie sich Wink im Umfeld der zentralen Szene wiederholt an Baumgartners Vokabular orientiert, im Zentrum selbst aber, beim entscheidenden Moment also, völlig anders gestaltet. Zunächst ist die zentrale Gruppe allein durch einen breiteren Bodenstreifen dem Betrachter weiter entrückt, sodann sind Zacharias und Heraklius derart eng in das Figurenband eingebunden, dass sie auf den ersten Blick vielleicht gar nicht ohne weiteres als die Protagonisten ausgemacht werden können. Die Figur des Heraklius ist weit in den Bildmittelgrund zurückversetzt und wird sowohl überschritten von Zacharias und seinem Begleiter links als auch von dem kissenhaltenden Pagen rechts. Bei letzterem hat man den Eindruck, Wink habe sich an der Konstellation Kaiser–Page in Baumgartners Fresko orientiert und dann den Pagen gewissermaßen nach links geklappt, so dass er nun spiegelverkehrt in enger Tuchföhlung mit dem



Abb. 9: Johann Wolfgang Baumgartner: Langhausfresko in Bergen

Kaiser erscheint und ihm, obwohl nur Statist, in seinem prachtvollen blauen Wams mit den goldenen Säumen zumindest optische Konkurrenz macht. Von einem Statisten verdeckt ist zum Teil auch Zacharias, und zwar von einem Geistlichen, auf dem ein Teil des Gewichtes der schweren patriarchalen Kasel zu lasten scheint. Dabei ist die Dalmatika des Geistlichen farblich der Kasel des Zacharias so weit angenähert, dass beide Figuren zu einer etwas amorphen Masse verschwimmen und der erste – wenig glückliche – Eindruck vielleicht der ist, dass hier eine einzige Figur, nämlich der Patriarch, etwas unförmig ge-





Abb. 10: Christian Thomas Wink: Langhausfresko in Loh

raten ist; ein Eindruck, dem auf der Skizze noch eine geschicktere Licht-Schatten-Verteilung entgegenwirkt.

Noch in anderer Hinsicht erschwert Wink seinem Patriarchen einen wirkungsvollen Auftritt: Er hat für ihn die undankbare Dreiviertelansicht vom Rücken her gewählt, die zum einen ein fliehendes Profil und die Verdeckung der unteren Gesichtspartie durch die Schulter zur Folge hat, zum anderen freilich auch einen sehr intensiven Bezug auf den Kaiser erlaubt: Er scheint mit seinem vorgestreckten rechten Arm auf Heraklius einzudringen und mit der Geste des ausgestreckten Zeigefingers ihn nachdrücklich dazu aufzufordern, nach Krone und Zepter, die beide bereits auf dem Kissen ruhen, nun auch noch den Mantel abzulegen; und Heraklius, die linke Hand noch auf der Krone, scheint dieser Aufforderung bereits nachzukommen, wie der Griff der rechten Hand an die Stelle anzudeuten scheint, wo der Mantel auf der Brust (von einer nicht sichtbaren Schließe) zusammengehalten wird. Zusammen mit dem Blickkontakt von Kaiser und Patriarch ergibt sich so eine wesentlich dichtere, psychologisch überzeugendere Interaktion als bei Baumgartners zwar virtuosen und effektvollen Figuren, die letztlich aber doch etwas isoliert nebeneinander stehen und deren machtvoll ausgreifenden Gesten ein etwas diffuses Pathos anhaftet. Freilich gestaltet sich bei Wink das Drama, das sich zwischen Kaiser und Patriarch abspielt, weit weniger unmittelbar: Die Wendung des Patriarchen weg vom Betrachter, die Überlagerung des Kaisers durch die Figuren neben ihm, die durch den Blick hergestellte Fixierung von Kaiser und Patriarch aufeinander scheinen den Betrachter in gewissem Maße zunächst sogar auszuschließen, gerade als hätten die beiden Protagonisten etwas zu verhandeln, was ihre Umwelt – inner-



halb und außerhalb des Freskos – nichts angeht, ganz anders als die sich zum Betrachter hin weit öffnenden Figuren Baumgartners; und wenn der Betrachter dann nichtsdestoweniger gewillt ist zu ergründen, was in Winks Fresko vorgeht, so bedarf es einer gewissen Geduld, die zentralen Figuren, Köpfe, Hände auszumachen und in ihrer Aussage zu erfassen. Legt man also didaktische Maßstäbe an und fordert man von einem barocken Fresko, dass es in effizienter und möglichst leicht fasslicher Weise breiten Kreisen von Gläubigen religiöse Botschaften vermittelt, so wird man Baumgartners plakativere Strategie möglicherweise als angemessener empfinden; allerdings sollte man Winks Lösung nicht leichtfertig künstlerischem Unvermögen zuschreiben: Diese Technik des ‚Understatement‘, die die Protagonisten in den Hintergrund drängt, sie überlagert und in Gruppen einbindet, aus denen sie der Betrachter mit etwas Mühe wieder herauslösen muss, dies alles mag durchaus sorgfältigem Kalkül und der Lust an ungewöhnlichen Lösungen zuzuschreiben sein, wie sie sich etwa auch im ein Jahr vor der Loher Kreuzerhöhung entstandenen Langhausfresko der Pfarrkirche von Inning (1767) zeigt, wenn dort der Protagonist, der hl. Johannes der Täufer, in den Landschafts- und Menschenwogen geradezu gesucht werden muss. Es sind u. a. Einfälle dieser Art, angesichts derer es kaum gerechtfertigt erscheint, den Künstler vorzugsweise mit dem Attribut „volkstümlich“ zu belegen, wie es gerne in eher populärer Literatur geschieht, aber auch noch in einem neuen umfangreichen Nachschlagewerk für gehobene Ansprüche<sup>31</sup>.

Erhebt sich der Blick in Bergen und Loh nun über die Köpfe von Kaiser und Patriarch, so wird man einräumen müssen, dass dem im Vergleich mit Baumgartner Wink hier nichts ähnlich Fesselndes bieten kann: Gegenüber Baumgartners in starker Untersicht steil nach oben stoßendem Stadttor, das in betonter Asymmetrie nach rechts hin verschoben ist, und dem nicht weniger dramatisch niederstürzenden Engel mit wild flatterndem Gewand vor gewittrig-tintenfarbem Himmel (Abb. 9), gegenüber dieser kontrapunktischen Dynamik wirkt es einigermaßen matt, wie Wink das Stadttor an der Mittelsenkrechten ausrichtet, es überhaupt durch farbliche Aufhellung weitgehend entmaterialisiert und seiner Bildwirksamkeit beraubt (auf dem Entwurf darf es noch eine dominantere Rolle spielen), und wie über dem Kreuz eine friedliche Engelgruppe lagert. Zugunsten Winks mag man anführen, dass durch die farbliche Zurücknahme des Stadttores eine fast neutrale Folie entsteht, vor der sich das Kreuz gut abhebt und deren ansonsten schwache Strukturierung als Kontrast zu der Figurenballung unter ihr gedacht ist; auch mag man das idyllisch-spielerische Moment der gemächlich mit Blumengirlanden zum Kreuz niederschwebenden Putten als einen bewussten Gegenentwurf zu Baumgartners niederstürzendem Engel auffassen, als prononcierte Verweigerungshaltung gegenüber dem spätbarocken Pathos des älteren Kollegen; so recht entschädigt wird man nicht für den Verzicht auf die von Baumgartner gebotenen Schaulleffekte. Darüber hinaus ist, während sich die Funktion von Winks Engeln im Dekorativen erschöpft, mit dem Schaulleffekt von Baumgartners Engel sehr wohl eine inhaltliche Funktion verbunden: Auch wenn er sich nicht aus den legendarischen Quellen heraus begründen lässt, auf denen das Bergener Fresko beruht, ist doch aufgrund seiner

markant in Szene gesetzten Geste, der mit dem stürmischen Auftritt stark kontrastierenden zarten Berührung des Kreuzbalkens, zu vermuten, dass in ihm die geheimnisvolle Macht personifiziert werden soll, die den Kaiser am Durchschreiten des Stadttors hindert. Zu dieser Interpretation passt auch, dass sich sein nach unten ausschwingendes Gewand gewissermaßen hemmend der Stoßrichtung des Kreuzes entgegenstellt und dass die Menschen darunter keinerlei Kenntnis von ihm nehmen, ihn also offenbar nicht sehen können, so wie ihnen auch in der oben zitierten Legende die Stockung unerklärlich ist. Ob Baumgartners Engel (möglicherweise über den Konzeptor des Bergener Programms) vom Verkündigungengel der *Legenda-aurea*-Version angeregt ist und das Fresko damit zwei Legendenfassungen verschränkt, bleibe dahingestellt; andere süddeutsche Fresken der Kreuzrückführung wie etwa das Johann Georg Bergmüllers in der katholischen Heilig-Kreuz-Kirche in Augsburg (1726/32) oder das Balthasar Riepps in der Wallfahrtskirche von Biberbach (Kr. Augsburg, 1753) mögen prinzipiell ebenfalls dazu angeregt haben, in die Heraklius-Zacharias-Szene einen Engel einzubringen, doch ist zu beachten, dass sie bereits den demütig das Kreuz schulternden Heraklius zeigen und dass der Engel hier dem Kaiser bei seiner Kreuztragung offenbar den Weg weist (Riepp) bzw. ihm behilflich ist (Bergmüller). Der Blick auf Bergmüllers Fresko ist insofern besonders instruktiv, als dort Zacharias mit seiner ausgreifenden Gestik und ausladenden Gewandung den Zacharias Baumgartners zwar nicht in den Einzelheiten, aber doch vom Typ her vorbildet.

Hebt man den Blick weiter nach oben in die zentrale Himmelszone der Fresken in Bergen bzw. Loh, so ist zu beobachten, dass Wink den von Baumgartner dort angesiedelten Engelsreigen (drei große Engel, sieben Putten) in seiner Skizze zunächst durch eine reduzierte Version dieser Lösung ersetzt, nämlich durch eine aus nur zwei Engeln bestehende Gruppe, wobei der rechte dieser Engel mit dem emporgerissenen Arm und dem dahinter flatternden Gewand deutlich an den größten von Baumgartners drei großen Engeln erinnert. Im ausgeführten Fresko tritt an diese Stelle eine aus zwei großen Figuren und vier Putten zusammengesetzte Gruppe, die von der Mitte des Bildfeldes hin zur östlichen Hauptansicht verschoben ist und die neben der dekorativen Funktion der Engel in Bergen und auf der Skizze nun auch eine inhaltliche Aufgabe übernimmt. Interpretieren des Freskos taten sich wiederholt schwer mit der präzisen Bestimmung der rechten, von einem Nimbus umstrahlten Figur, die, wie erwähnt, bereits Feulner als Paradebeispiel für Winks seidig glänzende Stoffe ausmachte (Abb. 7); doch weist sie sich durch das von einem Dreieck mit dem Auge Gottes bekörnte Zepter als die göttliche Vorsehung aus, die darüber gewacht hat, dass das Kreuz Christi wieder nach Jerusalem an den ihm geziemenden Platz zurückkehrt<sup>32</sup>.

Wendet sich nach diesem Aufstieg in himmlische Höhen der analytische Blick wieder zur Erde, genauer: zu den terrestrischen Streifen der Nord- und Südan-sichten der beiden Fresken, und vergleicht man, was sich dort in Bergen einerseits und in Loh andererseits abspielt, so ergeben sich Gemeinsamkeiten eher allgemeiner Natur. Direkte Übernahmen von Baumgartners Vokabular durch Wink lassen sich nicht beobachten, doch ist Winks Inspiration durch das Berge-

ner Fresko auch in diesen Partien insofern unverkennbar, als die auf die Hauptansicht hin ausgerichteten Figurenzüge in der generellen motivischen Disposition Baumgartner folgen. So reihen sich entlang der Nordseite in beiden Fresken Menschen aus dem einfachen Volk (darunter Mütter mit Kindern und halbnackte Bettler), die zumindest teilweise wohl als Notleidende zu verstehen sind, denen das nach Jerusalem zurückgekehrte heilige Kreuz wunderbare Hilfe brachte<sup>33</sup>; dabei überwiegt freilich sowohl bei Baumgartner als auch bei Wink freundliche Genrehaftigkeit und wird kaum Wert auf expressive Darstellung menschlicher Not gelegt – die unmittelbarsten Hinweise auf Krankheit und Gebrechen gibt Wink durch einen Mann mit Krücke und Kopfverband, der wenig auffällig im nordwestlichen Bereich halb von einem Hügel verdeckt platziert ist<sup>34</sup>.

Was die Musikanten und Soldaten im Gefolge des Kaisers angeht, die auf beiden Fresken die Südseite bevölkern, so sei auf zwei Einzelheiten hingewiesen: auf den bei Baumgartner vorgebildeten Mann mit dem auffällig gebogenen Blasinstrument, der bei Wink an der Nahtstelle zur östlichen Hauptansicht, links neben dem Baldachin, wiederkehrt, und auf das Reitermotiv, das sowohl Baumgartner als auch Wink in das kaiserliche Gefolge einbringen. Dieses Motiv ist auf beiden Fresken allerdings derart unterschiedlich gehandhabt, dass es gerade deswegen einen Vergleich herausfordert und sogar zu der Vermutung reizt, Wink trete hier wieder in einen bewussten Wettstreit mit dem Kollegen: Baumgartners Schimmel mit dem erhobenen linken Vorderbein ist hinter zwei Vordergrundfiguren in sicherer Entfernung vom Bildrand platziert und durch die ihn überschneidenden Figuren auch ein wenig in seinem Effekt gedämpft; Wink rückt seinen Reiter bereits in der Skizze näher an den Bildrand und gewährt ungehinderten Blick auf die markante Silhouette, lässt das in der Skizze noch friedlich trabende Pferd im Fresko dann aber zu einem Sprung ansetzen, der, bei entsprechender Position des Betrachters, unmittelbar aus dem Bild hinunter ins Kirchenschiff zu führen scheint. Während sich beim Vergleich der zentralen Auseinandersetzung Heraklius–Zacharias ergab, dass Wink eine Alternative zu Baumgartners Theatralik anstrebte, so scheint es hier umgekehrt, als versuche er den Kollegen an Theatralik zu übertrumpfen. Was aber Winks Varianten in beiden zunächst scheinbar gegensätzlich gelagerten Fällen verbindet, ist ein Streben nach komplizierten, dem Naheliegenden ausweichenden Lösungen. Im Hinblick auf die Gruppe Heraklius–Zacharias wurde dies bereits erläutert; und auch im Fall der Reitergruppe wirkt die Dreiviertel-Frontalansicht von Baumgartners Schimmel fast schulmäßig im Vergleich mit Winks extravaganter (und insgesamt gut bewältigter) Dreiviertel-Rückansicht in Verkürzung, bei der das Pferd noch dazu den Kopf abwendet. Clementschitsch<sup>35</sup> merkt zu diesem Reiter an, er könne „in Schwung, Bewegung und illusionistischer Gestaltung ... an die Seite von Maulpertsch Hl. Jakob gestellt werden“ – eine noble Genealogie, doch wäre dem hinzuzufügen, dass es eher Baumgartners Gruppe ist, die, würde der Schimmel auch das rechte Vorderbein heben und sich aufbäumen, große Ähnlichkeit aufwiese mit Maulbertschs im Zweiten Weltkrieg zerstörtem Fresko ‚Sieg des hl. Jakobus über die Sarazenen‘ in der Pfarrkirche von Schwechat bei Wien (1764) oder mit ähnlichen Reitergruppen auf Ölskizzen Maulbertschs.



Winks Gestaltung ist einer anderen Traditionslinie freskierter Reiter verpflichtet, zu der etwa die entsprechende Gruppe auf Appianis zerstörter Kreuzigung Petri in St. Peter in Mainz gehören (die, wie erwähnt, vermutlich bei der irrigen Zuweisung der Winkschen Skizze für Loh eine Rolle spielte) oder, um ein Winks Lebens- und Schaffensraum näherliegendes Beispiel zu nennen, die Gruppe auf Matthäus Günthers Langhausfresko in der Abteikirche von Amorbach (Kr. Miltenberg, 1746).

Fasst man nach diesen Einzelbeobachtungen nun wieder die Seitenstreifen in ihrer Gesamtheit ins Auge, so wird man feststellen, dass sie, obwohl sie sowohl in Bergen als auch in Loh motivisch verwandtes Personal aneinanderreihen, an den beiden Orten doch einen ganz unterschiedlichen Charakter aufweisen. Dies ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass Wink die verhältnismäßig massiven Architekturen, wie er sie in Bergen vorgefunden hat, in den Seitenansichten nun nicht nur entmaterialisiert, wie er dies in der Hauptansicht getan hatte, sondern ganz darauf verzichtet und die Figuren stattdessen durch einen landschaftlich-vegetativen Kontext zusammenbindet. Zum einen mag man darin eine Abstimmung seines Konzepts auf das schmale, langgestreckte Bildfeld sehen, in dem bei umlaufender Architektur wenig Platz für offenen Himmel geblieben wäre und das dann möglicherweise unnötig schwer auf dem intimen Kirchenraum gelastet hätte; zum anderen mag die Zurückdrängung der architektonischen Komponente zugunsten des landschaftlichen Elements auch dem Naturell Winks insbesondere in dieser Phase seines Schaffens entsprochen haben. Eine grundsätzliche stilistische Opposition zu Baumgartner darf man aus diesem Vorgehen nicht ableiten, denn Baumgartner hatte in Bergen einige kleinere Fresken geschaffen (mit den hll. Eustachius, Hubertus und Franziskus), die als Glanzstücke der Naturschilderung im süddeutschen Rokoko gelten können und aus denen der an derartigen Tendenzen offensichtlich interessierte Wink mindestens ebenso viel lernen konnte wie aus den Landschaften Johann Baptist Zimmermanns.

Der eben erwähnten ausgeprägten Längsstreckung des Bildfeldes in Loh ist ein weiterer Umstand geschuldet, der die Konzeption des Loher Freskos von dem in Bergen unterscheidet und der nun die perspektivische Anlage betrifft. Das Bergener Fresko erfordert es, dass der Betrachter, der nach Betreten der Kirche zunächst die östliche Hauptszene in der den untersichtigen Architekturen angemessenen starken Schrägsicht wahrgenommen hat, anschließend weiter fortschreitet bis etwa zur quer das Bildfeld durchschneidenden Nord-Süd-Mittelachse und sich unter ihr zunächst nach Norden und dann nach Süden wendet, um die entsprechenden Seitenansichten aus mehr oder weniger orthogonalem Blickwinkel zu betrachten. In Loh hingegen richten sich für den Betrachter, der das Kirchenschiff betreten und wenige Schritte nach Osten gemacht hat, die meisten Figuren der Seitenstreifen bereits so auf, dass sie zusammen mit der (von der Architektur her ebenfalls auf Schrägsicht berechneten) Hauptansicht im Osten als Einheit betrachtet werden können, die drei Seiten also eigentlich zu einer einzigen Ansicht verschmelzen. Schreitet der Betrachter dann Richtung Altar und fällt sein nach oben gerichteter Blick zusehends in orthogona-

lem Blickwinkel auf das Fresko, so präsentieren sich die Figuren der Seitenstreifen mehr und mehr in Schrägsicht, als Kippfiguren in Richtung Bildrand. Diese Kippfiguren, die aus starker Schrägsicht betrachtet werden müssen, erlauben es, auch die Seitenstreifen schmaler Bildfelder mit Figuren zu besetzen, die trotz der für die Bildwirkung nötigen Größe nicht allzu weit in das Bildfeld hineinragen und so verhindern, dass es überfüllt erscheint und kein Platz mehr bleibt für die das Fresko nach oben öffnende Himmelszone. Anregungen für diese Technik der kippenden Figuren bzw. Architekturen und Landschaften, die eine zumindest teilweise Integration von Haupt- und Seitenansichten bewirken, hätte sich Wink von verschiedenen Vorbildern holen können, z. B. von Asams Fresko in der Bürgersaalkirche Maria de Victoria in Ingolstadt (1734; man vergleiche besonders die südlich an die Hauptansicht anschließende Partie mit Adam unter dem Paradiesbaum) oder von mehreren Fresken Matthäus Günthers, z. B. dem Fresko im Kongregationssaal der Jesuiten in Augsburg (1765); in Bergen sah Baumgartner, wie erwähnt, angesichts des relativ breiten ovalen Bildfeldes keine Notwendigkeit für dieses Vorgehen. Man mag es erneut als einen Hinweis auf Winks Sinn für künstlerische Herausforderungen sehen, dass er sich dazu entschloss, Baumgartners umlaufenden terrestrischen Streifen beizubehalten, gerade so, als wollte er beweisen, dass dieses Prinzip auch unter erschwerten Bedingungen angewandt werden konnte. Im Hinblick auf die Bildaussage wäre die Statisterei der Seitenansichten vermutlich entbehrlich gewesen, und das langgestreckte Bildfeld hätte sich wohl auch angemessen füllen lassen mit der terrestrischen Szene im Osten, der Westansicht mit dem Weltenrichter (auf die gleich noch einzugehen sein wird) und ein paar Engeln im freien Himmel dazwischen; d. h., bei völligem Verzicht auf seitliche terrestrische Streifen.

Mit dem Weltenrichter wurde ein entscheidender Unterschied zwischen Baumgartners und Winks Fresken hinsichtlich Bildanlage und Programm angesprochen. Baumgartner lässt den terrestrischen Streifen um das ganze Bildfeld herumlaufen, markiert die Westansicht, an der sich die Breite des Bildfeldes ohnehin abnimmt, aber deutlich als die am wenigsten wichtige, indem er mit aufgelockerter Architektur, Ferndurchblicken und spärlicher Staffage das prächtige Schauspiel gewissermaßen vedutenhaft ausklingen lässt. In seiner Skizze behandelt Wink diese Partie noch beiläufiger als Baumgartner und sieht nur eine spärlich ornamentierte Balustrade ohne jede figurale Belebung vor, doch musste diese ausgesprochen fantasiearme Variante dann im Zusammenhang mit einer programmatischen Erweiterung des Freskos einem völlig anderen Konzept weichen<sup>36</sup>. Die terrestrischen Seitenstreifen verschwinden nun bei ihrer Annäherung an den westlichen Bildrand hinter dem Stuckrahmen, sodass der Himmel nun den ausschließlichen Bildraum für die auf die westliche Begrenzung bezogene und gegenüber der Hauptansicht um 180° gedrehte Gruppe bildet. Das Vorgehen, einen terrestrischen Streifen in einem mehransichtigen rechteckigen Fresko nicht um das ganze Feld herumzuführen, sondern auf der der Hauptansicht gegenüberliegenden Seite (in Kirchen also zumeist im Westen) darauf zu verzichten, begegnet des Öfteren auf Fresken, die Wink aus eigener Anschauung kennengelernt haben könnte: so z. B. auf Johann Baptist Zimmer-



Abb. 11: Christian Thomas Wink: Langhausfresko in Loh

manns Langhausfresko in der Pfarrkirche von Prien (Kr. Rosenheim, 1738), wo der umlaufende Streifen sich freilich nicht wie bei Wink gewissermaßen sanft in der Rahmenornamentik verliert, sondern fast schon gewaltsam von der Westbegrenzung abgeschnitten wird, insbesondere auf der Nordseite, wo diese Begrenzung auch zu einem jähren Abbruch der Szene mit der Seeschlacht von Lepanto führt (deretwegen man im Bezug auf diese Nordseite auch nicht mehr von einem terrestrischen Streifen sprechen kann, sondern eigentlich den Begriff des ‚maritimen Streifens‘ prägen müsste)<sup>37</sup>. Im Gegensatz zu Wink gestaltet Zimmermann auch keine vierte, wenigstens ansatzweise eigenständige Ansicht über der Westseite und lässt den Himmel hier völlig unbelebt; Asams Vorgehen in der Bürgersaalkirche in Ingolstadt ähnelt deswegen insgesamt eher Winks Lösung: Hier wird das Bildfeld an drei Seiten (Osten, Norden, Süden) von einem terrestrischen Streifen umlaufen, während der reine Himmelsraum der Westansicht, wo das Bildfeld eine starke Verengung erfährt, für einen Engelssturz genutzt wird.

Den Mittelpunkt der westlichen Himmelsgruppe auf Winks Fresko bildet Christus, wie er beim Jüngsten Gericht als Weltenrichter erscheint, auf einem Regenbogen sitzend, das Flammenschwert in der erhobenen Rechten und ihm zur Seite das Kreuz, das „Zeichen des Menschensohnes“, das nach Matthäus 24,30 beim Weltende am Himmel erscheinen wird und somit das Jüngste Gericht zu einem geeigneten Bildgegenstand für einen die Kreuzthematik behandelnden Freskenzyklus macht (Abb. 11). In den Loher Fresken spannt sich durch die



Einbringung dieses Themas ein weit ausgreifender heilsgeschichtlicher Bogen in der Ost-West-Achse der Kirche, der im Chorfresko mit der Errichtung der Ehernen Schlange (4 Moses 21, 4 ff.), der alttestamentarischen Präfiguration der Kreuzigung, seinen Anfang nimmt<sup>38</sup> und über das Historienbild der Kreuzerhöhung zur eschatologischen Zukunftsvision in der Westzone des Langhausfreskos führt; ein gedanklich beeindruckenderes Konzept als die Abfolge Kreuzauffindung (Chor) – Kreuzerhöhung (Langhaus) – Verehrung der Kreuzreliquie (Orgelempore) in der entsprechenden Achse in Bergen. Die die Kreuzrückführung in Loh rahmenden Themen, die Eherne Schlange und das Erscheinen des Kreuzes beim Weltgericht, werden beide mehrfach in den Texten des *Breviarium Romanum* zum 14. September aufgegriffen<sup>39</sup>, die, wie erwähnt, auch die Heraklius-Legende enthalten, sodass also insgesamt eine enge Parallele zwischen dem Brevier und dem Programm der Loher Hauptfresken besteht. Diesem Programm und seiner Disposition entlang einer Ost-West-Achse entspricht auch Joseph Tieffenbrunners bereits erwähnter Zyklus (1753) in der Kreuzkapelle von Niederaschau (Kr. Rosenheim), der in drei getrennten Feldern von Ost nach West die Eherne Schlange, die Rückführung des Kreuzes nach Jerusalem und das Jüngste Gericht zeigt. Freilich ist einzuräumen, dass das Jüngste Gericht sowohl in Loh als auch in Niederaschau allein aufgrund des ihm zugestandenen bescheidenen Platzes eher einen gedanklichen als einen gestalterischen Höhepunkt bildet und dass sich das dramaturgische Potenzial eines Kreuzzyklus mit eschatologischer Perspektive hier nicht ganz entfalten konnte. Ob dies in Johann Georg Bergmüllers Zyklus in der katholischen Heilig-Kreuz-Kirche in Augsburg der Fall war, in deren Hauptschiffsfresken das Jüngste Gericht zwischen dem Höhepunkt der Passion einerseits (Kreuzigung, Kreuzabnahme) und Kreuzauffindung und -rückführung andererseits platziert war, kann seit der Zerstörung im Krieg nur noch eingeschränkt beurteilt werden; bestens geeignet für eine solche Dramaturgie waren jedenfalls die weiträumigen Dimensionen der Benediktinerabteikirche von Wiblingen bei Ulm, wo Januarius Zick von Ost nach West die chronologische Abfolge der Kreuzauffindung im Chor, der Kreuzrückführung in der Vierung und des Jüngsten Gerichts im Gemeinderaum malte (1778 ff.)<sup>40</sup>.

Darüber, dass in Loh kein Platz war, ein visionäres Weltgericht zu entwerfen, wird man sich kaum grämen: Die intimeren Reize dieser Fresken entschädigen in reichem Maße dafür. Umso höher sind sie zu schätzen, als zum einen die frühen Kirchengemälde Winks, denen Loh angehört, stark unter Zerstörungen, Beschädigungen und unglücklichen Restaurierungen gelitten haben und als zum anderen die diese Werke auszeichnende malerische Delikatesse und noch ganz dem Rokoko verpflichtete Leichtigkeit sich bereits wenige Jahre später dem Diktat neuer Kunstströmungen fügen mussten<sup>41</sup>. Als Wink in den 1780er Jahren in den niederbayerischen Donaauraum zurückkehrte (Halbmeile 1783, Rettenbach 1788/89), war einiges vom Charme der frühen Jahre unwiderruflich verloren; und auch wenn er in dieser Phase seines Schaffens durchaus noch zu beachtlichen Leistungen fähig war, wie es etwa die farblich und zeichnerisch subtile Himmelfahrt Christi im Chor der Wallfahrtskirche von Bettbrunn

(Kr. Eichstätt; 1784) belegt: In Niederbayern schuf er nichts mehr, was an die Fresken in Loh heranreichen könnte. Und so mag sich, wenn man etwa unter den zur Anbetung versammelten Menschen im Rettenbacher Hauptfresko an Loh erinnernde Typen entdeckt wie die Frau mit dem wagenradförmigen Hut, den blauen Pagen mit Puffärmeln und Pluderhosen oder den Orientalen mit dem federgeschmückten Turban, durchaus etwas wie Wehmut einstellen, dass hier, nur wenige Kilometer von Loh entfernt, eine Künstlerlaufbahn, die so frisch und voller Versprechungen begann, ihre vergleichsweise matte Spätphase erreicht hat.

#### ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Hermann Bauer, *Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland*, München und Berlin 2000.
- <sup>2</sup> Adolf Feulner, Christian Wink (1738–1797). Der Ausgang der kirchlichen Rokokomalerei in Südbayern, in: *Altbayerische Monatsschrift* 11 (1912), 1–62; Zitat S. 21.
- <sup>3</sup> Heide Clementschitsch, *Christian Wink 1738–1797*, Wien, Universität, Dissertation, 1968, 42.
- <sup>4</sup> Clementschitsch (wie Anm. 3, 42) bezeichnet die Kreuzauffindung durch Kaiserin Helena in Loh zurecht als „vereinfachte Variante des [in Bergen] von Johann Wolfgang Baumgartner gemalten Chorfreskos“ und stellt ebenso zutreffend fest, dass für die Visionen der hll. Eustachius und Hubertus in Loh „wahrscheinlich die beiden [themengleichen] Fresken Baumgartners in den Seitenkapellen von Bergen Vorbild“ waren.
- <sup>5</sup> Carla Heussler, *De cruce Christi. Kreuzauffindung und Kreuzerhöhung: Funktionswandel und Historisierung in nachtridentinischer Zeit*, Paderborn u. a. 2006, 335 f. (im Rahmen eines Überblickskapitels „Kreuzauffindung und Kreuzerhöhung im süddeutschen Barock“). Karl Tyroller erwähnt Bergen in seinem Kapitel über Loh eigenartigerweise nicht (*Der Rokokomaler Christian Thomas Wink [1738–1797]. Ausbildung und Tätigkeit in Niederbayern*), Straubing 1988 (*Straubinger Hefte* 38).
- <sup>6</sup> Ausführlich mit Baumgartner befasste sich erstmals Alois Hämmerle, *Die ehemalige Kloster- und Wallfahrtskirche zu Bergen bei Neuburg a. D., Eichstätt 1907*, darin: III. Hauptteil. Leben und Werke des Augsburger Kunst- und Historienmalers Johann Wolfgang Baumgartner, des Meisters der Bergener Fresken, 55 ff. Einen neueren Überblick gab zuletzt Bruno Bushart, *Das malerische Werk des Augsburger „Kunst- und Historienmalers“ Johann Wolfgang Baumgartner und seine Fresken in Bergen*, in: *Kloster Bergen bei Neuburg an der Donau und seine Fresken von Johann Wolfgang Baumgartner*, Weissenhorn 1981 (*Kunst in Bayern und Schwaben*; 3), 61 bis 77. Ausführliche Behandlung der Bergener Fresken zuletzt in Brigitte Volk-Knüttel, *Brigitte Sauerländer: Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, Band 10: Freistaat Bayern. Regierungsbezirk Oberbayern. Landkreis Neuburg-Schrobenhausen, München 2005, 45–60.
- <sup>7</sup> Zitat nach *Corpus der barocken Deckenmalerei* (wie Anm. 6), 48.
- <sup>8</sup> Zu Johann Chrysostomus Wink (Eichstätt 1725–1795) liegen keine näheren Untersuchungen vor. Gode Krämer vermutet eine „enge Verbindung zu [Baumgartners] Werkstatt in Augsburg“ und weist neben der allgemeinen „offensichtliche[n] Abhängigkeit“ des Johann Chrysostomus von Baumgartner darauf hin, dass der ältere Wink nach Baumgartners Tod zwei noch fehlende Altarbilder und einen Kreuzweg für Bergen lieferte; „vielleicht“, spekuliert Krämer, „war er der bereits anfangs [in Bergen], zugenommen mithelfer“ (*Deutsche Barockgalerie. Katalog der Gemälde. Zweite und vermehrte überarbeitete Auflage*, Augsburg 1984, 267). Dass Christian Thomas über seinen Bruder mit Baumgartner in Berührung kam, kann wohl nicht ausgeschlossen werden; für eine Ausbildung Christian Thomas' bei seinem Bruder gibt es allerdings keine Anhaltspunkte.
- <sup>9</sup> Heinz Leitermann, Joseph Appiani. Kurfürstlich Mainzischer Hofmaler und Akademiedirektor. Ein Beitrag zur Geschichte der Freskomalerei des 18. Jahrhunderts in Mainz und Süddeutschland, in: *Mainzer Zeitschrift* 30 (1935), 1–31; Zitat S. 10.
- <sup>10</sup> Hermann Voss, Giuseppe Appiani. Versuch einer Würdigung, in: *Pantheon* 21 (1963), 339–350.
- <sup>11</sup> Marion Alof, Joseph Ignaz Appiani (1706–1785) – Leben und Werk, in: *Jahrbuch der Bayeri-*

schen Denkmalpflege 45/46 für 1991/92 (1999), 93–144. Es handelt sich um die gekürzte Fassung der 1992 an der Ludwig-Maximilians-Universität in München eingereichten Dissertation. Die Dissertation selbst konnte nicht eingesehen werden.

- <sup>12</sup> Sigrun Paas/Sabine Mertens (Hrsg.), *Beutekunst unter Napoleon*. Die „französische Schenkung“ an Mainz 1803 (Ausstellung im Landesmuseum Mainz 25. Oktober 2003–14. März 2004), Mainz 2003; Katalog-Nr. 16, 47 f., Anm. 6. Die Kenntnis dieser Erwähnung der Skizze verdanke ich Frau Dr. Sabine Mertens, Landesmuseum Mainz.
- <sup>13</sup> Hinweise Dr. Georg Peter Karn, Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, Direktion Bau- und Kunstdenkmalpflege.
- <sup>14</sup> Z. B. auf die „Predigt Johannes des Täufers“ in der Kunsthalle Bremen (Entwurf für das Langhaufresko der Pfarrkirche von Inning, Kr. Starnberg, 1767) oder die „Glorie des hl. Leonhard“ in den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg (Entwurf für das Hauptkuppelfresko der Wallfahrtskirche St. Leonhard bei Dietramszell, Kr. Bad Tölz-Wolfratshausen, 1769).
- <sup>15</sup> Ausführliche Diskussion der Quellen- und Überlieferungsstränge bei Heussler (wie Anm. 5).
- <sup>16</sup> Die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg 1984, 700.
- <sup>17</sup> Beispiele für die letztere Variante: Balthasar Riepp, Pfarr- und Wallfahrtskirche Biberbach (Kr. Augsburg, 1753); Christoph Thomas Scheffler, Jesuitenkirche Landsberg a. Lech (1753/54); Johann Georg Bergmüller, Katholisch Hl. Kreuz, Augsburg (1726/32). Die Fresken Bergmüllers wurden im Krieg zerstört und können nur anhand alter Fotografien und insbesondere dank einer 1740 erschienenen Serie von Nachstichen im Verlag Jeremias Wolff (Erben) beurteilt werden; vgl. Alois Epple, Die Fresken von Johann Georg Bergmüller in Katholisch Heilig Kreuz in Augsburg“, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte* 28 (1994), 302–320.
- <sup>18</sup> Pedro de Ribadeneyra: *Die Triumphierende Tugend ... Der andere Theil*. Der vierte Druck, Augsburg und Dillingen 1734, 383 f.
- <sup>19</sup> Die entscheidenden Stellen lauten in deutscher Übersetzung: „Bei seiner Rückkehr nach Jerusalem trug es [das Kreuz] Heraklius mit großer Feierlichkeit auf seinen eigenen Schultern wieder auf den Berg, auf den es der Erlöser getragen hatte ... Heraklius mußte ... innehalten an dem Tor, das zum Kalvarienberg führt ... Er stellte das Kreuz an derselben Stelle des Kalvarienberges auf, wo es von den Persern weggenommen worden war.“ (Johann Schenk [Hrsg.], *Deutsches Brevier*. Vollständige Übersetzung des Stundengebetes der römischen Kirche, 4. Auflage, Regensburg 1964, 1276)
- <sup>20</sup> Bushart (wie Anm. 6), 62; *Corpus der barocken Deckenmalerei* (wie Anm. 6), 50.
- <sup>21</sup> Hämmerle (wie Anm. 6), 72.
- <sup>22</sup> Anna Bauer-Wild/Kristin Sinkel, *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, Band 12: Freistaat Bayern. Regierungsbezirk Oberbayern. Stadt und Landkreis Rosenheim, München 2006, 380–385.
- <sup>23</sup> Es sei an dieser Stelle der Hinweis erlaubt, dass der etwas verträumt blickende Baldachinträger links neben dem Kreuzträger eine so individuelle Physiognomie aufweist, dass man an ein Porträt denkt. Wenn man ihn mit dem im Profil gegebenen Mann neben der Signatur im südwestlichen Bereich des Bildfeldes vergleicht, in dem Tyroller (wie Anm. 5, 21) ein Selbstporträt des Künstlers vermutet, so stellt man fest, dass sich die beiden gar nicht unähnlich sind und z. B. auch eine Einzelheit wie die abstehende Haarlocke teilen.
- <sup>24</sup> Vgl. den hl. Hubertus im Fresko der nördlichen Seitenkapelle, den Begleiter des hl. Eustachius im Fresko der südlichen Seitenkapelle, die Begleiter des hl. Karl Borromäus und die Gruppen links und rechts außen im Fresko unter der Orgelempore.
- <sup>25</sup> Feulner (wie Anm. 2), 19 bzw. 21.
- <sup>26</sup> Die Erkenntnis dieser Querverbindungen zwischen Süddeutschland und Wien ist nicht neu: „[Es] verraten die frühen Werke Christian Thomas Winks in der antikklassischen Haltung etwas von den Wiener Strömungen um 1750 vielleicht über J. W. Baumgartner oder den älteren Bruder Johann Chrysostomus Wink.“ (Hubert Hosch, *Schwäbische Maler und Wien im Barock*, in: Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis, Sigmaringen 1996 [Ausstellungskatalog Museum Langenargen am Bodensee], 45–86, Zitat S. 67). Es ist freilich festzuhalten, dass Baumgartner seit 1733 in Augsburg nachweisbar ist und es Hinweise auf einen Wienaufenthalt nur für seine vor diesem Zeitpunkt liegenden Wanderjahre gibt.



- <sup>27</sup> Ludwig Albrecht, „Anton Scheitler (1718–1790)“, in: Fritz Markmiller (Hrsg.): *Barockmaler in Niederbayern. Die Meister der Städte, Märkte und Hofmarken*, Regensburg 1982, 52–76.
- <sup>28</sup> Clementschitsch (wie Anm. 3), 6 f.
- <sup>29</sup> Tyroller (wie Anm. 5), 8.
- <sup>30</sup> Die Bemerkung im „Corpus der barocken Deckenmalerei“ (wie Anm. 6), 50, Heraklius sei im Begriff, „einem Pagen Krone und Schwert zu übergeben“, lässt sich, was das Schwert angeht, nicht nachvollziehen.
- <sup>31</sup> Walter Killy/Rudolf Vierhaus (Hrsg.), *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, Band 10, München 1999.
- <sup>32</sup> Clementschitsch (wie Anm. 3), 39: „die thronende Mutter Gottes..., die durch Szepter und Trinitätssymbol als Ekklesia gekennzeichnet ist“; Tyroller (wie Anm. 5), 22: „Ist sie die ‚Ecclesia triumphans‘, die den päpstlichen Kreuzstab in ihrer Hand trägt? Ist es Maria, die Mittlerin zum Thron des Allerhöchsten?“. Die richtige Benennung bei Bauer (wie Anm. 1), 208, doch ohne Hinweis auf das eindeutig identifizierende Attribut des Zepters mit dem Auge Gottes.
- <sup>33</sup> „Auff daß auch der Welt-Heyland noch selbigen Tag [d. h. am Tag, als Heraklius das Kreuz zurückbrachte] dem anwesenden Christlichen Volck eine Anzeig gäbe, wie angenehm ihm sein Creutz, an welchem er für uns gestorben; wie gefällig dessen Zuruckstellung an den alten Ort: liesse er alsbald viel Wunder-thaten scheinen, erweckte unter anderen, einen Todten. Heylet vier Gichtbrüchige, gabe 15. Blinden das Augenlicht, reinigte 10. Aussätzige, triebe viel böse Geister aus denen Besessenen, und ertheilte unzählbar vielen Krancken die Gesundheit.“ (Ribadeneyra, wie Anm. 18, 384)
- <sup>34</sup> Insbesondere der westliche Abschnitt der Loher Nordansicht, in dem Winks genrehafter Typen mit einem Laubbaum, einer Palme und einer Pyramide kombiniert, lädt zu einem Vergleich mit Christoph Thomas Schefflers Langhausfresko der Jesuitenkirche von Landsberg a. L. ein (Kreuzauffindung und Kreuzesprobe durch die Kaiserin Helena, 1754), wo sich auf der Südseite ein in eine ähnliche Landschaft eingebetteter Zug auf die östliche Hauptansicht zubewegt; selbst den gestreiften wagenradförmigen Hut könnte Wink in Landsberg kennengelernt haben.
- <sup>35</sup> Clementschitsch (wie Anm. 3, 40).
- <sup>36</sup> Wink hat die auf der Skizze für den Westabschluss des Loher Freskos vorgesehene Lösung im Hauptfresko der Wallfahrtskirche St. Leonhard bei Dietramszell (Kr. Bad Tölz-Wolfratshausen) aufgegriffen, das er im folgenden Jahr (1769) malte. Zwar hat er die Balustrade bei dieser Gelegenheit durch eine von Engeln gehaltene Draperie bereichert, doch eignet dem Vorgehen nach wie vor etwas von einer Notlösung, mit der vor allem Raum gefüllt werden soll. Auf der vorbereitenden Ölskizze für Dietramszell (Augsburg, Städtische Kunstsammlungen) sind zwar bereits Engel und Draperie, aber noch nicht die Balustrade vorgesehen.
- <sup>37</sup> Seine vielleicht drastischste Ausprägung hat dieses Verfahren, die Architekturen der Süd- und Nordansichten vom westlichen Bildrand überschneiden zu lassen, auf Johann Lukas Krackers Langhausfresko in der Prager Kirche St. Nikolaus auf der Kleinseite (1760/61) gefunden; besonders drastisch insofern, als es monumentale, die Bildanlage beherrschende Architekturen sind, die hier ein abruptes Ende finden.
- <sup>38</sup> Als Vorbild für Winks Eherne Schlange hat Clementschitsch (wie Anm. 3, 38) Matthäus Günthers im Zweiten Weltkrieg zerstörtes Chorfresko in der Spital- und Klosterkirche der Elisabetherinnen in München (1765) ausgemacht. Obwohl davon auszugehen ist, dass der in diesen Jahren bereits in München lebende Wink das Fresko kannte, und die beiden Fresken Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Bildanlage teilen, konnte Wink das seitliche Hochziehen des terrestrischen Streifens mit den darauf befindlichen Figuren in einem im Wesentlichen einansichtigen Fresko z. B. auch in Baumgartners Chorfresko in Bergen mit der Kreuzauffindung kennen lernen. Der expressiv gedehnte Halbakt des Leidenden bzw. Sterbenden rechts im Vordergrund der Ehernen Schlange in Loh könnte von der ähnlichen Figur links im Vordergrund der Pestprozession des hl. Karl Borromäus unter der Orgelempore in Bergen angeregt sein. Im Hinblick auf derartige Figurenbildungen interessant ist ein Vergleich der Christusfiguren auf Baumgartners Fresko mit der Beweinung Christi in der Wallfahrtskirche Baitenhausen bei Meersburg (1760) und auf dem themengleichen Ölbild Winks in der Sammlung Reuschel im Bayerischen Nationalmuseum, München (ca. 1765/70).
- <sup>39</sup> Die Lesungen 2 und 3 enthalten den biblischen Bericht zur Ehernen Schlange; zum Weltgericht

vgl. z. B. das Responsorium nach Lesung 6 („Dies Zeichen des Kreuzes wird am Himmel erscheinen, wenn der Herr zum Gericht kommt“ usw.) oder den Beginn von Lesung 8: („O wunderbare Macht des Kreuzes! Unsagbar hohe Herrlichkeit des Leidens! Hier ist der Richterstuhl des Herrn; hier ist das Gericht über die Welt; hier zeigt sich die Macht des Gekreuzigten.“; Deutsches Brevier, wie Anm. 19, 1277 bzw. 1279).

- <sup>40</sup> Was das sonstige Programm der Zyklen von Bergen und Loh angeht, so begleiten, wie bereits erwähnt, in beiden Kirchen kleinere auf die Kreuzthematik abgestimmte Fresken die Hauptdarstellungen. Es erscheint denkbar, dass in Loh Wink einen gewissen Einfluss auf die Inhalte dieser Neben fresken nahm, werden hier doch einige nicht zu den Standardelementen von Kreuzzyklen gehörige und insgesamt nicht allzu häufig dargestellte Themen behandelt, mit denen Wink aber vertraut war: So kehren in Loh die Kreuzesvisionen der hll. Eustachius und Hubertus wieder, die er in Bergen kennen gelernt hatte; und die Bekehrung des Frankenkönigs Chlodwig durch den hl. Remigius hatte Wink wenige Jahre vor Loh (1766) bereits ganz ähnlich im Chor der Pfarrkirche von Raisting (Kr. Weilheim-Schongau) gemalt, wo das Thema aufgrund des Kirchenpatroziniums gewählt wurde.
- <sup>41</sup> Die Beurteilung der Anfänge des Freskanten Wink wird insbesondere dadurch erschwert, dass gerade seine ersten bislang nachgewiesenen Fresken in Haag a. d. Amper (Kr. Freising, Pfarrkirche, 1764) und Neubergshausen (München, Schlosskapelle, 1765) ganz verloren sind. Die weiteren noch vor Loh liegenden Fresken in Starnberg (Pfarrkirche, 1765/66), Raisting (Kr. Weilheim-Schongau, Pfarrkirche, Chor, 1766) und Inning (Kr. Starnberg, Pfarrkirche, 1767) haben im Laufe der Zeit alle schwer gelitten. Von den auf Loh folgenden Fresken rechnet Clementschitsch (wie Anm. 3) nur noch Raisting (Kr. Weilheim-Schongau, Pfarrkirche, Langhaus, 1768, zerstört) und Dietramszell (Kr. Bad Tölz-Wolfratshausen, Wallfahrtskirche St. Leonhard, 1769, gut erhalten) der Rokokophase des Künstlers zu. Den Nachvollzug der stilistischen Entwicklung, infolge derer Winks Fresken in den folgenden Jahren unter dem Einfluss des Klassizismus starrer und spröder werden, erschwert erneut der schlechte Erhaltungszustand mehrerer Ausmalungen. Ob diese starken Substanzverluste im Frühwerk des Freskanten Wink unglückliche Zufälle oder die Folge einer unzureichenden Freskotechnik sind, kann hier nicht entschieden werden. Zu bedenken ist jedenfalls, dass bislang nicht nachgewiesen werden konnte, dass Wink sich bei einem erfahrenen Freskomaler hätte schulen können.

#### BILDNACHWEIS

Abb. 1, 4, 9: Georg Pfeilschifter, Lenting

Abb. 2, 5, 7, 8, 10, 11: Verfasser

Abb. 3, 6: Mainz, Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, Direktion Bau- und Kunstdenkmalpflege